

Pisanie scenariuszy telewizyjnych i filmowych



BEZ STRESU DO SUKCESU!



Dlaczego warto?



15 minut dziennie

wystarczy by skutecznie przyswoić nowe umiejętności



skuteczne metody

połączenie nowoczesnych i tradycyjnych metod



wygoda i elastyczny plan

uczysz się gdzie chcesz i kiedy chcesz, bez sztywnych grafików



bezsstresowa nauka

brak niezapowiedzianych testów, a zadania domowe są dobrowolne



profesjonalne wsparcie

podczas trwania kursu objęty zostajesz darmową opieką nauczyciela



cenione umiejętności

poszerzenie kwalifikacji potwierdzone zaświadczeniem lub certyfikatem

Lekcja

Każdy zeszyt lekcyjny ma określoną, powtarzalną strukturę dydaktyczną.

LEKCJA

Scenariusz – podstawowe informacje

Wstęp

Każdą lekcję rozpoczynamy krótkim wstępem wprowadzającym Cię w zagadnienia, jakimi się będziemy w niej zajmować.

Ta lekcja pozwoli Ci zapoznać się z formą zapisu scenariuszowego stosowaną zarówno przy pisaniu dla kina, jak i dla telewizji. Zapis ten jest podstawową umiejętnością, która wypracowana została przez lata doświadczeń, więc jej stosowanie to konieczność, a każda inna forma zapisu traktowana jest jak amatorska.

Poznasz także podstawowe informacje dotyczące funkcjonowania scenariuszy w telewizji zarówno publicznej, jak i w stacjach prywatnych. Dowiesz się, jaka jest różnica między sposobem pisania dla telewizji i kina oraz jaki ma to wpływ na pracę scenarzysty. Zapoznasz się z podstawowymi gatunkami telewizyjnymi oraz z różnicą w sposobach przygotowywania do pracy nad scenariuszami do telewizji i kina.

W części praktycznej umieszczone zostały zadania, które pomogą Ci opanować technikę zapisu scenariuszowego, a także wstępne ćwiczenia rozwijające warsztat scenarzysty.

Forma scenariusza

Scenariusz istnieje tylko na papierze, więc forma zapisu jest jego najważniejszą cechą wyróżniającą go spośród innych gatunków literackich. Człowiekowi związane mu z filmem wystarczy jeden rzut oka, by upewnić się, czy scenariusz został napisany profesjonalnie, czy po amatorsku, a nie muszę chyba przekonywać, że nikt z branży nie zechce marnować czasu na źle napisany tekst.

Tak jak wszystkie maszynopisy nie powinien on być brudny czy pokreślony, bo wtedy wyraża brak szacunku dla czytającego, jak i wystawia odpowiednie świadectwo osobie, która sygnuje go swoim nazwiskiem. Pisze się oczywiście tylko po jednej stronie kartki i numeruje strony (Amerykanie umieszczają oznaczenie paginy w prawym górnym rogu strony, natomiast u nas przyjęło się umieszczać ją pośrodku, na górze lub na dole strony).

W scenariuszu nie stosuje się tzw. żargonu technicznego, czyli opisu planów, liczby i rodzajów ujęć, ruchów kamery ani zdjęć specjalnych.

Te elementy umieszcza się w scenopisie, a ich sposób użycia pozostaje w gestii reżysera i operatora, a nie scenarzysty. Scenariusz jest zapisem tego, co będzie widać i słyszeć na ekranie, a nie tego, jak będzie to widać czy jak zostanie to osiągnięte przez ekipę zdjęciową.

„i”



Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.

Niedopuszczalne jest także umieszczanie uwag o emocjonalnych odczuciach czy myślach postaci. Jak można pokazać na ekranie zdanie: „Piotr martwił się o Annę”? Zdanie to jest zapisem odbioru zachowania postaci przez widza, a powinno ono być informacją dla aktora, jak ma coś takiego przekazać. Może ono brzmieć w następujący sposób: „Piotr patrząc na Annę nerwowo obgryza paznokcie i ociera pot z czoła”. Nie jest to wprawdzie idealny opis zewnętrznych przejawów zmartwienia Piotra, ale przynajmniej aktor i reżyser wiedzą, nad czym mają pracować. Nie można także umieszczać w scenariuszu uwag typu: „W tym czasie Piotr był u Anny”, „Upał dawał wszystkim w kość” czy „Wszyscy się wesoło bawia”, bo poza pierwszym przypadkiem, który jest paranoiczną zagadką dla reżysera, pozostałe dwa to zadania, które ekipa będzie musiała rozwiązać na planie, na co w czasie realizacji nie ma czasu. To scenariusz powinien pokazywać, jak upał daje w kość bądź jak wszyscy się bawia, a nie przysparzać dodatkowych kłopotów ekipie filmowej.

„i”



Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.

„p”



Sygnalizuje przykład ilustrujący omawiane zagadnienie, np. zapis scenariusza.

Pierwszy warunek – scenariusz powinien być napisany przejrzysto. Nie należy oszczędzać i pisać gęsto, by zmieścić jak najwięcej na jednej stronie. Liczba i wielkość odstępów gra dużą rolę w pisaniu scenariusza.

Jak wspomniałem wcześniej, jedna strona zawiera średnio jedną minutę akcji ekranowej; jest to ważna wskazówka dla piszącego i czytającego scenariusz, która pozwala w miarę precyzyjnie określić, w jakim momencie opowiadania się znajdujemy, ile mamy jeszcze czasu do końca, co pomaga w konstruowaniu całego opowiadania. Trzeba oczywiście wziąć poprawki na sceny z dużą liczbą akcji, które w zapisie zazwyczaj zajmują mniej miejsca, a na ekranie mogą trwać znacznie dłużej.

Już pierwszy rzut oka na scenariusz pozwala wyróżnić trzy podstawowe elementy składowe każdego z nich: **nagłówek sceny, didaskalia i dialog**.

Oto przykładowy fragment scenariusza telewizyjnej komedii:

PRZYKŁAD 1

1. WNETRZE. SYPIALNIA. NOC.

Tradycyjnie urządzona sypialnia: podwójne łóżko, dwa stoliki, krzesła, szafy i toaleta. Przy toalecie stojak z głową manekina i nałożoną na nią peruką.

ADAM leży w łóżku, z głową schowaną pod kocem, spod którego wystaje tylko nos.

Do sypialni wchodzi ALEK ubrany w kolorową piżamę.

ALEK

Tato!

ADAM
(spod koca)

Ja już śpię.

ALEK

Obiecałeś mi, że zastanowisz się nad moim wyjazdem na obóz harcerski.

ADAM

Właśnie się zastanawiam. Przyjdź tu o czwartej w nocy, to pogadamy.

ALEK

Przecież wtedy będziesz spał!

ADAM

Tak, ale ja mówię przez sen.

ALEK

Dobra, dam ci czas do rana. Rano muszę mieć odpowiedź.

Adam nie wychyla się spod koca. Alek wychodzi z sypialni.

ADAM

Co za pyskate dziecko!

Do sypialni wchodzi EWA ubrana w szlafrok.

EWA

Słyszysz?

ADAM

Tak. Cały dzień słuchałem o tym obozie. Gdyby to był obóz pracy przymusowej, to bym go natychmiast wysłał.

EWA

Ja mówię o twoim ojcu. Wygrał trójkę w LOTTO. Znowu chciał, żeby mu doradzić, co ma kupić.

ADAM

Co mamy mu doradzać, za każdym razem i tak kupuje parę butów, bo na nic innego nie wystarcza.

Ewa zdejmuje szlafrok i kładzie się do łóżka.

EWA

Ojciec to ma szczęście w tego LOTKA...

ADAM

Jakie szczęście? Trójkę to każdy głupi może trafić.

EWA

Ale ty jakoś nie trafiasz.

ADAM

Bo ja nie jestem każdy głupi.

EWA

Jak to możliwe, że ojciec wygrywa akurat tyle, ile kosztują buty?

ADAM

Skaranie boskie! Wszyscy mają problemy. Ja też mam problem: jutro zamykam bilans w firmie i chcę się przed tym wyspać!

Ewa gasi światło. Ciemno.

EWA

A gdyby on wygrał miliard?

ADAM

A co, do diabła, on by zrobił z taką liczbą butów?!

„i”

Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.



„p”

Sygnalizuje przykład ilustrujący omawiane zagadnienie, np. zapis scenariusza.



Przyglądając się kolejnym wersom, omówię podstawowe zasady zapisu scenariuszowego.

Wers pierwszy – nagłówek: musi zawierać kolejny numer sceny (w tym przypadku jest to scena 1.) oraz trzy parametry opisu:

- ogólny (stosuje się dwa rodzaje notacji: PLENER albo WNEŹRZE);
- szczegółowy, który precyzuje rodzaj lokalizacji czy wnętrza (w tym wypadku jest to SYPIALNIA);
- pora dnia, w jakiej rozgrywa się dana scena – jest to ważna wskazówka dla reżysera i operatora.

Cały pierwszy wers pisze się kapitalikami (dużymi literami), a czasami dla lepszego wyróżnienia podkreśla się go.

Następne cztery wersy to didaskalia, czyli opis miejsca akcji oraz tego, co się w nim dzieje. W przytoczonym wyżej fragmencie sceny nie ma opisu miejsca akcji, gdyż robi się to tylko raz, przy pierwszym jego pojawieniu się w scenariuszu lub w przypadku gdy w danym wnętrzu zaszły jakieś zmiany.

Regułą w opisie wnętrza jest jak najoszczędniejsze używanie słów. Opisywać należy tylko ogólny wygląd sceny i te elementy scenografii, które odegrają ważną rolę w akcji filmu, resztę pozostawia się scenografowi i reżyserowi.

Każde pierwsze wejście nowej postaci należy zaakcentować poprzez użycie kapitalików.

Didaskalia dla większej czytelności tekstu należy rozbić na akapity, aby w jednym nie mieszać informacji dotyczących dwóch osób.

Każda postać i jej działanie powinny być opisane oddzielnie, nawet jeśli dotyczy ono tylko wejścia postaci, jak ma to miejsce w przytoczonym wyżej przykładzie.

Dialog notuje się, poprzedzając go wyróżnieniem postaci kapitalikami, które umieszcza się blisko środka wiersza. W następnym wersie początek tekstu dialogu jest przesunięty w prawo tak, aby linia dialogu również była mniej więcej pośrodku strony. Jeśli jakaś postać w trakcie wypowiedzania kwestii wykonuje pewną czynność, to ową czynność opisuje się w nawiasie, tak samo robi się z innymi adnotacjami.

PRZYKŁAD 2

ANNA

(wolno i zmysłowo)

Proszę, to dla ciebie.

(podaje kieliszek Piotrowi)

Mnie białe wino zawsze wprawia w dobry nastrój.

W amerykańskich scenariuszach imiona postaci pisze się na samym środku strony, bez podkreśleń, a pod nimi tekst dialogu, który nie powinien przekraczać czterech cali szerokości, czyli ok. 10 centymetrów. Jako przykład weźmy fragment ze strony 68 scenariusza „Chinatown”, za który Robert Towne otrzymał Oscara:

„p”

p

Sygnalizuje przykład ilustrujący omawiane zagadnienie, np. zapis scenariusza.

PRZYKŁAD 3

GITTES
Pan jest żonaty, prawda?
YELBURTON
Tak...
GITTES
Ciężka praca, żona i dzieci...
YELBURTON
Tak...

i

Podstawową zasadą obowiązującą wśród amerykańskich scenarzystów jest zakaz przedzielania wyrazów zarówno w pisaniu dialogów, jak i przy didaskaliach. Zasada może się wydawać dziwna, ale znacznie przyspiesza czytanie i nie dezorientuje czytelnika scenariusza.

Najlepiej pisać czcionką wielkości 12 punktów, co jest równe wielkości czcionki maszyny do pisania. Ważne są także odstępy między poszczególnymi elementami tekstu. Pomiedzy nagłówkiem a didaskalią stosuje się zazwyczaj odstęp dwa razy większy niż między kolejnymi linijkami didaskaliów czy dialogu, tak samo między didaskalią a dialogiem. Nie może być nic gorszego niż gęsto napisany scenariusz, który nie dość, że męczy wzrok, to jeszcze wprowadza zamieszanie niepozwalające na rozróżnienie, do kogo należy dana kwestia albo jak poruszają się postacie.

i

„i”

Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.

Przy pisaniu scenariusza należy sobie oszczędzić wszelkiego rodzaju próbek prozy artystycznej, silenia się na wyszukane słownictwo czy poetyckie sformułowania.

Język scenariusza musi być podporządkowany formie. Najważniejsze jest to, aby przekazywał czytelne obrazy. Powinno się pisać: „Leje. Wszyscy są przemoczeni”, a nie: „Z ciemnego nieba padają strumienie wielkich kropel, które wdzierają się za kołnierze przechodniów”. Scenariusz jest bowiem przekazem informacji za pomocą obrazów i przy użyciu jak najmniejszej liczby słów.

Na koniec pozostaje nam jeszcze do omówienia strona tytułowa scenariusza, która musi zawierać kilka podstawowych informacji: tytuł scenariusza oraz tytuł serii, do jakiej został napisany, jeśli jest to kolejny odcinek serialu. Następna informacja powinna określać, na jakim źródle został on oparty, jeśli jest to adaptacja utworu literackiego czy autentycznych wydarzeń; w przypadku braku takich informacji wiadomo, że mamy do czynienia z tekstem oryginalnym.

Amerykanie piszą nazwisko autora po tytule, co wynika ze struktury języka angielskiego, natomiast w Polsce najpierw pisze się nazwisko autora, a dopiero potem tytuł. Znowu ktoś pewnie pomyśli, że opowiadam truizmy, ale tak często spotykałem teksty niepodpisane, że kiedy ktoś następnym razem prosił mnie o opinię o swoim tekście, to przy braku tytułu i nazwiska trudno mi było się z kimś takim dogadać.

„p”

p

Sygnalizuje przykład ilustrujący omawiane zagadnienie, np. zapis scenariusza.

Amerykanie na stronie tytułowej dodatkowo umieszczają informację dotyczącą wersji scenariusza, co ma pewne znaczenie psychologiczne, bo jeśli widnieje na nim zdanie, że jest to trzecia wersja, to można się spodziewać już w miarę dopracowanego tekstu. Czasami oznacza to też, że scenariusz przeszedł już przez biurka kilku scenarzystów, którzy wnosili do tekstu kolejne zmiany. Możliwe jest również, że jakiś scenarzysta umieści na pierwszej wersji scenariusza informację, iż jest to czwarta wersja, ale może się ośmieszyć, bo jeśli tekst będzie zawierał podstawowe błędy, to czytający od razu je wychwyci i zakwalifikuje piszącego do grupy nieudaczników, którzy nawet po wielokrotnym przerabianiu tekstu nie potrafią usunąć podstawowych błędów konstrukcyjnych.

Na samym dole strony tytułowej umieszcza się adres i ewentualnie telefon autora, nie tyle po to, aby producent mógł się z nim skontaktować w sprawie zakupu tekstu, bo to się rzadko zdarza, ale po to, aby mógł mu odesłać wydruk.

W przypadku filmów telewizyjnych, a zwłaszcza seriali, po stronie tytułowej umieszcza się w kolejności występowania listę postaci oraz miejsc zdjęciowych. Lista postaci zawiera ich imiona ekranowe, a nie nazwiska aktorów, którzy dane postacie odgrywają, natomiast lista miejsc zdjęciowych pogrupowana jest na plenery i wnętrza.

PRZYKŁAD 4

PANIENKI

odcinek 2

„O czym nie śniło się hydraulikom”

Miejsca zdjęciowe:

PLENERY:

Stadion piłkarski

Ulica

WNĘTRZA:

Mieszkanie dziewcząt:

Salonik

Pokój Anny

Wszystkie te informacje pozwalają producentowi zorientować się, jaki będzie przybliżony koszt takiego odcinka już po przekartkowaniu scenariusza. Nie trzeba chyba nikomu tłumaczyć, że im więcej postaci i miejsc zdjęciowych, tym wyższy koszt filmu i tym mniejsze szanse na jego realizację.

Przy pierwszym czytaniu tego rozdziału może się wydawać, że forma zapisu scenariusza jest szalenie skomplikowana, ale to tylko pozory. Jest to najprostszy z możliwych zapisów. Każdy piszący pierwszy raz stara się go niepotrzebnie skomplikować i wprowadza zmiany, które po pewnym czasie i jemu samemu zaczynają przeszkadzać. Każda branża ma swoje własne reguły postępowania, więc tak samo jest i w świecie filmowym; jeśli ktoś chce pisać scenariusze, to musi przestrzegać obowiązujących zasad. Najlepszym sposobem, aby je sobie przyswoić, jest przepisanie kilku stron scenariusza.

Jeśli przebrniemy już przez ten początek, to dalej pójdzie gładko. Po jakimś czasie piszący będzie już „myślał” takim sposobem zapisu. Najgorsze co można zrobić, to napisać najpierw scenariusz „po swojemu”, a potem przepisywać go we właściwy sposób. Traci się wtedy niepotrzebnie czas, a i tak nie pomaga to w przywyknięciu do właściwego sposobu zapisu.

Istota telewizji

Przystępując do omawiania scenariuszy telewizyjnych, nie można pominąć tak ważnej kwestii, jaką jest istota formy telewizyjnego przekazu. Ktoś kiedyś powiedział, że telewizja to radio z obrazkami i niewiele się w tym opisie pomylił.

Telewizja, będąc jednym ze środków masowej komunikacji, z definicji skierowana jest do mas, czyli musi preferować styl przekazu i jego formy dostępne dla przeciętnego widza, gdyż właśnie to on najczęściej zasiada przed ekranem telewizora. Na publiczność telewizyjną składają się także widzowie o wysublimowanych gustach, ale tych jest znacznie mniej, więc i mniej jest programów do nich adresowanych. Umiejętne wyważenie liczby i jakości programów telewizyjnych nie leży w gestii scenarzystów, więc nie będziemy się nim zajmować. Niemniej jednak jest to pewien sygnał dla ludzi piszących dla telewizji, który do tej pory był u nas wyraźnie ignorowany, o czym dobitnie świadczy poziom wszelkiego rodzaju polskich programów i filmów rozrywkowych.

Podstawowym zadaniem telewizyjnego scenarzysty, tak samo jak kinowego, jest przyciągnięcie widzów przed ekran telewizora. Aby to osiągnąć, musi on stosować wszelkie dostępne mu środki. Jeśli program nie będzie ciekawy, to producent go nie kupi, bo jemu zależy na pozyskaniu widzów i osób chcących się reklamować w jego stacji telewizyjnej; to nieubłagane prawa rynku mediów, które funkcjonują u nas już od wielu lat. Wynika z tego prosta zależność: ciekawy film czy serial – więcej widzów i więcej reklam, czyli więcej pieniędzy. W dobie wszechobecnej konkurencji każda telewizja musi się liczyć z utratą widzów.

W swoich początkach telewizja robiona była w większości przez urzędników lub dziennikarzy, którzy uważali siebie za fachowców jedynie z racji stażu pracy w telewizji. Ten styl produkowania programów mógł się utrzymać tylko przy braku konkurencji, a obecnie gdzieś tam działa jeszcze siła rozpędu. Jakie są charakterystyczne cechy telewizji dziennikarskiej? Odpowiedź jest prosta i oczywista: przegadane audycje, dłużyzny, brak dramaturgii oraz wszechwładna improwizacja, którą ciągle jeszcze z trudem i tylko w niewielkiej liczbie wypadków udaje się przełamać.

Telewizja jest pozornie łatwym medium. Potrzebna jest tylko ekipa z dobrą kamerą, która jest w stanie pracować w każdych okolicznościach, samochód i jazda w drogę! Potem wyrzuci się nieciekawe lub zbędne ujęcia i program gotowy. Nic bardziej mylnego! Owa łatwość jest właśnie największą trudnością do pokonania, bo nikomu nie chce się myśleć, kiedy technika pracuje za niego.



Programu nie robi się kamerą, powstaje on w głowie, a właściwego kształtu nabiera na papierze.

„i”

Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.



Tworzenie programów za pomocą kamery jest wynikiem typowego myślenia dziennikarskiego: dajcie mi kamerę, a zrobię program. Jeśli ktoś nie jest w stanie przedstawić na papierze szczegółowego planu, to nie ma sensu dawać mu kamery, bo wszystko będzie dziełem przypadku.

Scenariusz jest zapisem tego, co pojawi się na ekranie, więc w zasadzie wszystkie programy powinny najpierw powstać na papierze, a dopiero potem można je przenieść na nośniki audio-wideo. Jest to prosta konsekwencja faktu, że łatwiej usunąć błędy na papierze niż po zrealizowaniu, a poza tym to mniej kosztuje. Scenariusz musi zawierać wszystkie główne elementy przyszłego filmu czy programu, nie może być jedynie jednostronicowym szkicem, bo wtedy nie spełnia swojej roli. Często jednak ignoruje się ową zasadę i podstawą skierowania programu telewizyjnego do produkcji jest krótkie streszczenie bądź nawet parę zdań na temat jego przyszłego charakteru.

Telewizja jest medium o wielu twarzach, w jej ramach mieszczą się filmy, programy rozrywkowe, magazyny informacyjne i kulturalne, koncerty i transmisje sportowe, a wszystkie te formy mają swoją własną dramaturgię i, co za tym idzie, odrębne metody konstruowania. Jeśli nie ma dramaturgii, to nie ma dobrego programu. Nawet zwykła rozmowa dwóch osób siedzących przed kamerą musi mieć swoją dramaturgię, bo inaczej nie będzie w stanie nikogo zainteresować.

Widz siedzący przed telewizorem jest w lepszej sytuacji niż widz kinowy, który nie ma możliwości włączenia innego kanału, może najwyżej wyjść z kina, ale wtedy straci pieniądze, które wydał na bilet, więc siedzi i czeka, bo być może akcja się rozwinie. Telewidz nie ma poczucia, że musi wysiedzieć do końca filmu, bo stracił masę czasu, by kupić bilet, zaplanować wyjście do miasta itp. Telewidz jest u siebie i w zasięgu ręki ma przełącznik kanałów. Jeśli tylko coś go znudzi, to przełączy lub w ogóle wyłączy odbiornik. Zadaniem scenarzysty jest takie napisanie scenariusza, by nie dać widzowi możliwości znudzenia się programem.

Istnieje wiele sposobów pisania scenariuszy, ale jest tylko jeden podstawowy cel: trzeba pisać tak, by widz nie przełączył odbiornika na inny kanał, pozostałe elementy są mu podporządkowane.

Są dwa główne powody, dla których ludzie kupują telewizory: aby się czegoś dowiedzieć i aby zabić nudę. W pierwszym wypadku chce on usłyszeć najnowsze informacje, nauczyć się czegoś lub zobaczyć te miejsca, których nie może odwiedzić, bo albo nie ma na to pieniędzy, albo czasu. W drugim wypadku sprawa sprowadza się do jednego – rozrywki. Wszystkie sondaże socjologiczne wykazują, że ta druga funkcja jest dla większości najważniejsza. Telewizor pełni rolę domowego artysty rozrywkowego.

Główną formą telewizyjną jest serial dokumentalny bądź fabularny, ale cyklicznie pojawiający się na ekranie. Widz telewizyjny jest tradycjonalistą i łatwo się przywiązuje do tego, co mu się podoba, i lubi być do tego przywiązany. Jest do pewnego stopnia uzależniony od telewizji. Odbiornik telewizyjny to prawie członek rodziny, a zadaniem scenarzysty jest sprawić, aby był to lubiany domownik. Nikt nie zgodzi się na trzymanie w swoim domu kogoś, kto mu się nie podoba.

Serial stał się najważniejszym elementem programu telewizyjnego. Jego korzenie wywodzą się jeszcze z czasów starożytnej Grecji, a Homer może być śmiało uważany za pierwszego scenarzystę, który opowiadał swoje seriale przy ognisku. Tradycja

ustnego przekazu została najpierw zastąpiona przez gazetowe powieści w odcinkach, potem przez radio, a dziś jego rolę pełni telewizja. To właśnie seriale są główną atrakcją programu telewizyjnego i one stanowią większość czasu antenowego każdej stacji telewizyjnej.

Formy telewizyjne

Amerykańska literatura przedmiotu wyróżnia kilka podstawowych form telewizyjnych. Zalicza się do nich:

- filmy telewizyjne,
- miniseriale,
- seriale,
- filmy, seriale i miniseriale dokumentalne,
- widowiska rozrywkowe (tzw. shows).

W trzech pierwszych gatunkach najpopularniejsze są widowiska kryminalne (tzw. police tales, czyli opowieści policyjne) i komedie.

Ze względu na ramy czasowe filmy telewizyjne dzielą się na godzinne i dwugodzinne, co w praktyce sprowadza się do 50 minut czasu ekranowego dla filmu godzinnego i 100 minut dla filmu dwugodzinnego, gdyż w telewizji komercyjnej trzeba wliczyć około 10 minut reklam czy telewizyjnych zapowiedzi na każdą godzinę projekcji.

Oba rodzaje filmów mają odrębną konstrukcję, którą dokładnie omówię w późniejszych lekcjach.

W telewizji publicznej nie ma obyczaju przerywania reklamami projekcji filmów i programów, ale to wcale nie oznacza, że owe ramy czasowe można traktować dowolnie. Wszelkie odstępstwa od rygoru budowy form niemieszczących się w rytmie pół godziny (25 minut) i godziny (50 minut) skazane są na niepowodzenie, gdyż burzą podstawową konstrukcję telewizyjnego programu, który w większości przypadków zbudowany jest na tych modułach czasowych. Europejskie i amerykańskie umowy mówią o tym, że w każdej godzinie emisyjnej programu telewizyjnego nie powinno być więcej niż 12 minut reklam, więc i tak, by zachować ów moduł czasowy, stosuje się powyższe długości filmów i programów. W polskich komercyjnych stacjach telewizyjnych, w których przerywana jest emisja filmu, by emitować reklamy, też stosuje się ów limit.

Wróćmy jednak do podstawowej formy telewizyjnej, jaką są seriale. Powyższe rozróżnienie wymaga doprecyzowania, by zrozumieć podział na seriale i miniseriale.

Miniseriale różnią się od seriali tym, że w ich wypadku z góry przewidywany jest okres wyświetlania.

O miniserialu mówimy nawet wtedy, gdy liczba odcinków mieści się w przedziale od 30 do 50. Tym też różni się on od serialu, który wprowadza się na antenę z zamiarem wyświetlania go tak długo, aż nie wyczerpią się pomysły scenarzystów lub cierpliwość widzów. Drugim rozróżnieniem jest fabuła, która w miniserialu posiada z góry

„i”

Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.



założone zakończenie, to znaczy piszemy opowieść ze znanym zakończeniem, natomiast serial to zazwyczaj historia kilku postaci, ich wzajemnych związków i komplikacji, która nie dąży do konkretnego zakończenia, a buduje się ją tak długo, dopóki są widzowie chcący ją oglądać.

Widowiska rozrywkowe (tak zwane shows) rządzą się trochę innymi prawami i najczęściej prezentują strukturę mieszaną. Składają się ze skeczy, monologów, teledysków, fragmentów podpatrzonych ukrytą kamerą lub mogą przybierać formę tak zwanych talk shows, czyli rozmów prowadzonych z zaproszonymi do studia gośćmi (np. Oprah Winfrey Show). Wielu specjalistów uważa, że pojawienie się w amerykańskiej telewizji tak dużej liczby owych talk shows jest wyraźnym sygnałem zmiany formuły programu telewizyjnego. Coraz częściej spotyka się głosy, iż właśnie w stronę takich programów ewoluować będzie telewizja. Tego typu programy są bardzo popularne, gdyż dotyczą praktycznie każdego oglądającego; może on wziąć w nich udział i mieć swoje piętnaście minut sławy, o których kiedyś już mówił Andy Warhol.

W programach wielu stacji pojawiał się swego czasu jeszcze nowszy typ telewizyjnych widowisk, tak zwane reality shows, jak „Big Brother” czy „Dwa światy”. Wprawdzie mają one swoje scenariusze, ale w tym wypadku możemy raczej mówić o pomysłach i regulaminach niż o tekście przypominającym klasyczny scenariusz, więc nie będziemy się nimi zajmować.

Znamy już podziały filmów i seriali telewizyjnych ze względu na czas trwania i konstrukcję fabularną, więc pozostaje nam jeszcze do ustalenia ich charakter.

Jak już wspomniałem, do najpopularniejszych należą filmy i seriale kryminalne czy sensacyjne, a zaraz potem plasują się komedie. Osobną kategorię stanowią widowiska rozrywkowe, w amerykańskiej literaturze nazywane variety shows, do których zaliczane są m.in. „The Ed Sullivan Show”, „Saturday Night Show”, „The Tracy Ullman Show”, składające się z krótkich skeczy, monologów oraz piosenek.

Wszystkie dobre audycje telewizyjne zbudowane są w oparciu o sprawdzone prawa, a większość z nich jest tak oczywista, że wystarczy uważnie oglądać jakikolwiek program, by przy odrobinie wysiłku samemu odkryć owe prawidła. W ciągu prawie pięćdziesięciu lat funkcjonowania amerykańskiej telewizji sprawdzono wszystkie możliwości i przetestowano wszelkie warianty, by dojść do obecnej formy programu. Taką samą drogę przeszło telewizyjne pisarstwo. Scenarzyści mają w zasięgu ręki bogatą literaturę na ten temat, a warunki ostrej konkurencji zmuszają do wielkich wysiłków, by w ogóle mogli zaistnieć na rynku telewizyjnym.

Scenarzysta telewizyjny, a zwłaszcza dobry scenarzysta, jest najbardziej poszukiwanym człowiekiem. Każdy może być producentem czy reżyserem programu telewizyjnego, ale tylko nieliczni są w stanie pisać dobre teksty.

W teatrze najważniejszą postacią jest autor sztuki, w kinematografii prym wiedzie reżyser, natomiast w telewizji główną postacią jest producent. On decyduje, kto w danej chwili jest mu niezbędny i kogo należy zwolnić, on ponosi również największe ryzyko, ma zatem największe prawo, by decydować. Dobry producent zdaje sobie sprawę, że podstawą jego produkcji są dobre teksty, więc stara się zgromadzić wokół siebie jak najwięcej ludzi potrafiących pisać dla telewizji.

„i”

Sygnalizuje ważne informacje, definicje, założenia.



W amerykańskiej telewizji praktycznie nie spotyka się samodzielnie piszących autorów. Nad serialami pracują grupy pisarzy, którzy wspólnie wypracowują ogólną koncepcję, a potem indywidualnie pracują nad poszczególnymi odcinkami. Wieloletnia praktyka wskazuje na to, że niewielu jest autorów, którzy byliby w stanie co tydzień dostarczać jeden scenariusz odcinka serialu na przyzwoitym poziomie.

W telewizji dominuje praca zespołowa, czasami jeden scenariusz jest poprawiany przez tyle osób, że właściwie nie wiadomo, kto tak naprawdę jest jego autorem.

Stare przysłowie scenarzystów mówi, że scenariusza się nie pisze, tylko się go poprawia.

Nie jest to więc praca dla indywidualistów, którym z trudem przychodzi się pogodzić ze zmianami w napisanym tekście, albo dla tych, którym trudno się zgodzić z czasami krzywdzącą opinią krytyczną, ale tak bywa w przemyśle telewizyjnym i kinowym. Regułą jest, że pierwsza wersja scenariusza jest zła, a oglądy nabiera on dopiero w drugiej lub trzeciej wersji. Tu trzeba umieć pogodzić się z cudzym zdaniem, wyrzucić do kosza czasami z trudem napisany scenariusz i zacząć od nowa.



Nie wolno przywiązywać się do własnego tekstu, trzeba traktować go z dystansem i nauczyć się samemu dostrzegać jego wady, bo inaczej nie ma sensu zabierać się do pisania scenariuszy.

Kino a telewizja

Obserwując filmy telewizyjne i filmy kinowe wyświetlane w telewizji, nawet amator dostrzeże między nimi pewne różnice. Inny jest sposób fotografowania, inna jest długość scen, inaczej rozwija się akcja, a także mniejsza jest liczba miejsc, w których toczą się perypetie bohaterów. Już te proste obserwacje dają pojęcie o tym, czym jest pisarstwo telewizyjne.



Telewizja jest medium kameralnym, bazuje więc na fabułach o mniejszym rozmachu i skupia się bardziej na opowieściach o pogłębionej psychologii i rozbudowanym dialogu. Mała powierzchnia telewizyjnego ekranu wymusza rezygnację z wielkich widowisk, gdyż ich główny atut jest praktycznie przez nią wyeliminowany. Dominują zbliżenia i plany amerykańskie, które pozwalają śledzić grę aktorów.

To, co niedopuszczalne jest w kinie, a więc dłuższa wymiana zdań, budowanie akcji na dialogu, znajduje zastosowanie w telewizji. Większość filmów telewizyjnych bardziej zbliżona jest do przedstawień teatralnych niż do filmu kinowego. Dialog pełni pierwszoplanową rolę, co nie znaczy, że należy rezygnować z akcji.

Fakt, że telewizor jest sprzętem domowym, wpływa na sposób, w jaki ogląda się programy telewizyjne. Wszelkie domowe prace i obowiązki są jednym z elementów, które należy wziąć pod uwagę przy pisaniu scenariuszy telewizyjnych. W większości przypadków filmy i programy telewizyjne nie są pisane w sposób nasycony fabułą i obfitujący w gwałtowne zwroty akcji, gdyż widz często na chwilę odchodzi od

telewizora i nie lubi, gdy coś mu w tym czasie umyka. Nie jest to regułą, ale często spotyka się filmy i programy robione w sposób jawnie sugerujący, że zaraz nastąpi coś ważnego, i pozwalający widzowi nie przegapić tego momentu.

Obecne w telewizjach komercyjnych bloki reklamowe, które przerywają akcję filmu, mogące się wydawać zupełnie zbędnym i przeszkadzającym elementem, pełnią także rolę koniecznych przerywników pozwalających widzowi na wykonanie niezbędnych czynności domowych czy przygotowanie sobie herbaty bądź posiłku. Bywają one także chwilami wytchnienia po zbyt skondensowanej dawce programu, a jednocześnie wzmagają napięcie.

W niektórych wypadkach przerwy takie pozwalają na aktywne włączenie się widza w dany program, dają mu szansę podyskutować, jeśli jest to program typu talk show, przez co widz czuje się współuczestnikiem widowiska, lub zastanowić się nad dalszym rozwojem fabuły w przypadku filmów sensacyjnych czy kryminalnych. Wbrew wielu obiegowym opiniom telewizja taka wymaga od oglądającego większej aktywności niż film kinowy, gdzie widz nie ma chwili na wytchnienie i refleksję. Tego typu aktywne uczestnictwo staje się coraz bardziej popularne wśród wielu oglądających, którzy w ten sposób razem z bohaterami rozwiązują ich problemy czy zagadki.

Oglądanie programu telewizyjnego staje się czymś zupełnie innym niż kilka lat wcześniej. Współudział widzów ma czasami bezpośredni wpływ na kształt programu, co możliwe jest dzięki telefonom i łączności satelitarnej. Większość seriali egzystuje dzięki setkom listów, które nadchodzą do producentów, a te z kolei stają się materiałem wyjściowym do dalszych odcinków. Widz nie jest już biernym odbiorcą, staje się partnerem, z którym trzeba się liczyć.

Od kilku lat zauważalne są wyraźne zmiany w sieciach telewizyjnych. Nastąpiła dość wąska specjalizacja kanałów telewizyjnych i odejście od mieszanek typowych dla oficjalnych, publicznych stacji telewizyjnych. Pojawiają się kanały, w których bez przerwy nadaje się tylko informacje (CNN czy Sky News) oraz kanały typowo rozrywkowe (Sky One, RTL plus czy inne). Niektóre sieci telewizyjne, jak na przykład angielska stacja BSB (British Sky Broadcasting), we własnym łonie wyodrębniają kanały informacyjne, sportowe i rozrywkowe; są i sieci specjalizujące się jedynie w rozrywce, jak na przykład dwa amerykańskie kanały Comedy Channel i HA!, które przez 24 godziny na dobę nadają programy rozrywkowe.

Trzy obecnie funkcjonujące sposoby przekazu obrazu telewizyjnego – satelitarny, kablowy i konwencjonalny – powodują dalszą specjalizację programów i coraz częściej na antenę trafiają programy lokalne i miejskie, a nawet dzielnicowe czy osiedlowe. Dzisiejsza telewizja nie tylko dociera wszędzie, ale i wszędzie może być realizowana. To już nie globalna wioska McLuhana, ale globalne miasto.

Obecnie następuje wyraźny odwrót od telewizji publicznych, ich oglądalność spada na korzyść prywatnych stacji komercyjnych. Dzieje się tak zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Anglii, Francji, Niemczech czy we Włoszech, a nawet w Polsce. Swoisty spadek popularności w Europie i Japonii przeżywa telewizja amerykańska, a składać się na to mogą co najmniej trzy elementy:

- ustawy, jakie wprowadziły kraje europejskie, by się ustrzec przed zalewem produkcji z USA, ograniczają jej udział w swoich programach do około 40–50%;

- w tamtejszych telewizjach zaczynają dominować programy typu talk show, które odnoszą się do typowo amerykańskiego stylu życia lub prezentują postaci z tamtejszego życia, w większości zupełnie nieznane poza Ameryką, więc przestało to już interesować europejskich i japońskich nabywców, zwłaszcza że programy takie wiele tracą na tłumaczeniu i przez to zostają pozbawione żywiołowości;
- ostatnim elementem jest swoiste wyczerpanie, jakie przeżywa amerykańska telewizja, która nie oferuje już nic nowego i uniwersalnego, co nadawałoby się do wyemitowania w każdym kraju.

Faktem przemawiającym na korzyść powyższej tezy może być to, że na przykład „Big Brother”, jeden z głośniejszych programów telewizyjnych, którego licencje sprzedano na cały świat, powstał w Holandii, a nie w USA, jak początkowo myślała większość widzów.

Powyższe fakty zauważyła nawet prasa amerykańska, a na łamach tygodnika „Time” padło stwierdzenie, iż jedynym nowym i godnym uwagi serialem ostatnich lat był „Twin Peaks”, który jednak dość szybko stracił na oglądalności i jego twórcom nie udało się go uratować, nawet angażując nowe gwiazdy. Najwyższe notowania w USA osiągały „Roseanne”, „The Bill Cosby Show” oraz „In Living Colour”, a hitem na przykład roku 1990 stał się program stacji ABC (tej emitującej „Twin Peaks”) pod tytułem „America’s Funniest Home Videos”, który potem na zasadzie licencji trafił do innych stacji telewizyjnych.

Do cieszących się powodzeniem programów należała także kreskówka wytwórni FOX „The Simpsons”. W Europie natomiast w czołówce najchętniej oglądanych programów nie ma produkcji amerykańskich, wszędzie dominuje własna twórczość. Wprawdzie swego czasu emitowano seriale typu „Dallas”, „Dynastia” czy „Santa Barbara”, ale ten pierwszy dobiegł kresu i po 356 odcinkach, wyprodukowanych w latach 1978–91, przeszedł do historii. Jasne więc jest, że nadszedł czas telewizji lokalnych, gdyż w oparciu o amerykańskie wzorce i technologie każdy program można wyprodukować samemu, o ile ma się na to pieniądze.

Ten pobieżny opis specyfiki telewizji powinien nam na razie wystarczyć; wszystkie fakty niezbędne telewizyjnemu scenarzyście zostały wymienione, a resztę poznasz w dalszych lekcjach kursu.

Scenariusz telewizyjny a scenariusz kinowy

Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe uwagi dotyczące różnic narracji w telewizji i kinie, a także ograniczone możliwości, jakie daje mały ekran telewizora, przeanalizujemy przykładową scenę w zależności od tego, czy przeznaczona ona będzie na mały bądź wielki ekran.

Punktem wyjścia jest podstawowa różnica w wielkości ekranu. Z tego powodu w scenariuszu telewizyjnym unika się wielkich planów, dużych przestrzeni i rozmachu inscenizacyjnego. Na ekranie odbiornika telewizyjnego po prostu nie będzie tego wszystkiego widać albo postaci będą zbyt małe, by je zidentyfikować.

„p”

p

Sygnalizuje przykład ilustrujący omawiane zagadnienie, np. zapis scenariusza.

PRZYKŁAD 5

1. PLENER. TEREN UNIwersYTETU. DZIEŃ.

Teren uniwersytetu okalają trawniki, krzaki i małe drzewka, między którymi stoją ławki. Paweł dogania w alei wolno idącą Ewę.

PAWEŁ

Przepraszam, ale zapomniałaś długopisu.

EWA

Co? Jakiego długopisu?

Paweł wyjmując długopis z kieszeni.

PAWEŁ

No... tego...

EWA

To nie mój.

PAWEŁ

Nie? Dziwne.

Chwilę stoją twarzą w twarz, bez słowa. Paweł sięga do kieszeni.

PAWEŁ

A może ołówek?

EWA

Piszę tylko piórem.

Ewa wyjmując z torby swoje pióro i pokazuje je Pawłowi.

PAWEŁ

No tak...

EWA

Musiałaś się pomylić.

Ewa odwraca się i rusza przed siebie.

Paweł błyskawicznie wrzuca do otwartej torby Ewy jakiś mały przedmiot. Patrzy, jak dziewczyna odchodzi, kołysząc kusząco biodrami.

Paweł spogląda na zegarek. Odwraca się i szybko odbiega.

Tak można by zapisać tę scenę dla filmu kinowego, a teraz analogiczna scena napisana dla filmu telewizyjnego.

p

PRZYKŁAD 6

2. WNĘTRZE. UNIwersYTET. DZIEŃ.

Na korytarzu Paweł dogania wolno idącą Ewę.

PAWEŁ

Przepraszam, ale zapomniałaś długopisu.

EWA
Co? Jakiego długopisu?
PAWEŁ
No... (wyciąga z kieszeni długopis) tego...
EWA
To nie mój.
PAWEŁ
Nie? Dziwne.
EWA
Na pewno nie mój.
PAWEŁ
A może ten?
(wyciąga kolejny długopis)
EWA
Też nie.
PAWEŁ
(sięga do kieszeni)
A może jakiś ołówek?
EWA
(pokazuje pióro)
Piszę tylko piórem.
PAWEŁ
No tak...
EWA
(odchodząc)
Musiałeś się pomylić.

Paweł błyskawicznie wrzuca do otwartej torby Ewy jakiś mały przedmiot.

Już na pierwszy rzut oka widać, że oba opisy są prawie identyczne i różnią je tylko drobiazgi.

W scenariuszu filmowym w mniejszym stopniu wtrąca się opis działań do dialogu, wyrzucając go do osobnego wersu, natomiast scenariusz telewizyjny zawiera tylko niezbędne didaskalia, uboższe niż w filmie, gdyż zazwyczaj występują w nim miejsca już raz opisane. W scenariuszu telewizyjnym można sobie pozwolić na znacznie dłuższy dialog niż w kinowym, a widz nie będzie odczuwał znużenia. Scena filmu kinowego opisuje sam fakt podrzucenia przedmiotu, natomiast w scenariuszu telewizyjnym dialog buduje scenę oszukiwania dziewczyny, a sam moment podrzucenia jest już tylko kulminacją.

Plener tej sceny w filmie fabularnym dodaje przestrzeni i jednocześnie pozwala na wyeksponowanie atrakcyjności dziewczyny, która odchodząc alejką, oddziałuje na widza, co w telewizji nie dałoby takiego efektu jak na dużym ekranie. W telewizji scenarzysta wykorzystałby raczej dekolt dziewczyny i kazał go podziwiać Pawłowi.

„Z”

Z

Sygnalizuje zadania praktyczne, których rozwiązanie znajduje się na końcu lekcji (jeśli jest taka potrzeba).

Zadania praktyczne

ZADANIE 1

Przećwicz formę scenariuszowego zapisu. Możesz użyć fragmentu dialogu jakiejś powieści i przepisać w formie dialogu scenariuszowego albo spróbować pokusić się o przerobienie kilku stron z tej powieści na formę scenariuszową. Możesz zacząć od jednego zdania. Najpierw przeczytaj je i postaraj się wyobrazić sobie, jak wyglądałoby to na ekranie. Potem opisz miejsce, w którym rozgrywa się owa scena, ale tylko niezbędnymi słowami, jak najmniejszą ich liczbą, a później nadaj dialogowi właściwą formę.

ZADANIE 2

Opisz swój pokój, traktując go jako miejsce sceny filmowej. Postaraj się, aby opis oddawał charakter i wygląd miejsca za pomocą jak najmniejszej liczby słów. Skreślaj zbędne słowa aż do momentu, w którym dojdiesz do przekonania, że zostało tylko to, co jest konieczne.

ZADANIE 3

Nagraj z telewizji fragment filmu kinowego i fragment filmu telewizyjnego. Porównaj opisy i sprawdź, czy zgadzają się one z uwagami z kursu.

ZADANIE 4

Obejrzyj dowolny program telewizyjny niebędący filmem czy serialem i postaraj się zapisać jego pomysł w 3–4 zdaniach. Następnie przeczytaj go komuś i sprawdź, czy potrafi odgadnąć, o czym pisałeś. Oczywiście musisz opisać program, który taka osoba zna, ale w swoim opisie nie możesz używać nazwy programu.

Podsumowanie

Dla dodatkowego utrwalenia materiału każda lekcja zakończona jest podsumowaniem obejmującym najważniejsze zagadnienia w niej występujące.

Podsumowanie

1. Zapis scenariusza winien być zgodny z obowiązującym schematem.
2. Scenariusz pisze się **12-punktową czcionką po jednej stronie kartki**, kolejno numerując sceny.
3. W scenariuszu nie powinno się stosować tak zwanego żargonu technicznego, czyli opisu miejsca ustawienia kamery, jej ruchów czy wielkości obrazu.
4. Tekst scenariusza winien zawierać tylko to, co widać i słyszać, bez niepotrzebnych komentarzy czy przenośni.
5. **Serial i komedia** to najpopularniejsze formy telewizyjne.
6. **Talk show i reality show** to gatunki produkcji telewizyjnej, które również cieszą się dużą popularnością.
7. Filmy i seriale telewizyjne to produkcje raczej kameralne, bez rozmachu inscenizacyjnego i z przewagą akcji we wnętrzach.
8. Pisząc dla stacji komercyjnych, należy pamiętać o przerywaniu filmów blokami reklamowymi.

PROGRAM KURSU

■ Pakiet 1

Lekcja 1 Dramaturgia

Krótką historią dramaturgii: Arystoteles, Horacy. Dramaturgia współczesna. Ogólna struktura scenariusza. Paradygmat. Struktura otwarta

Lekcja 2 Scenariusz – podstawowe informacje

Forma scenariusza kinowego i telewizyjnego. Kino a telewizja – podstawowe różnice przy pisaniu scenariuszy

■ Pakiet 2

Lekcja 3 Pomysł filmowy

Jak pracować nad pomysłem? Co to jest historia? Jak przejść od pomysłu do fabuły? Typy konfliktów

Lekcja 4 Fabuła

Rozwijanie pomysłu w fabułę. Dokumentacja materiałów scenariuszowych. Elementy uatrakcyjniania fabuły. Wstępne informacje o strukturze scenariusza. Dwa prawa pisania scenariuszy

■ Pakiet 3

Lekcja 5 Postać

Identyfikacja widza z postacią. Wielowymiarowość postaci. Kartoteka postaci

Lekcja 6 Praca nad postacią

Język postaci. Typy postaci. Rozwijanie postaci. Opis główny i uboczny postaci

■ Pakiet 4

Lekcja 7 Dialog filmowy

Rozmowa w życiu codziennym a dialog scenariuszowy. Cechy dobrego dialogu. Funkcje dialogu

Lekcja 8 Praca nad dialogiem

Przygotowanie dialogu. Przykłady różnych typów dialogu i ich cechy charakterystyczne

■ Pakiet 5

Lekcja 9 Scena

Co to jest scena scenariusza? Jak opisać scenę? Wybór miejsca sceny

Lekcja 10 Komponenty i typy scen

Komponenty sceny. Typy scen. Jak budować scenę? Wewnętrzna dramaturgia sceny. Jak weryfikować scenę?

■ Pakiet 6

Lekcja 11 Sekwencja scen

Typy sekwencji scenariuszowych. Budowa sekwencji scen

Lekcja 12 Budowa sekwencji scen

Przejścia w sekwencji. Sekwencje równoległe. Sekwencje przeplatane. Weryfikacja sekwencji

■ Pakiet 7

Lekcja 13 Struktura scenariusza telewizyjnego

Filmy telewizyjne. Struktura 30 minut. Struktura 60 minut

Lekcja 14 Struktura filmu kinowego

Układ scen i sekwencji. Gatunek a struktura scenariusza. Weryfikacja struktury

■ Pakiet 8

Lekcja 15 Adaptacje filmowe

Jak znaleźć materiał? Jak dokonać selekcji?

Lekcja 16 Filmy dla dzieci

Specyfika opowiadania. Postacie filmów dziecięcych

■ Pakiet 9

Lekcja 17 Komedia telewizyjna

Co wzbudza śmiech? Komedia telewizyjna. Typy komedii telewizyjnych. Sitcom. Składanka. Stand-up comedy

Lekcja 18 Elementy komedii filmowej

Postać. Dialog. Akcja. Rodzaje żartów komediowych

■ Pakiet 10

Lekcja 19 Film kryminalny

Typy filmów kryminalnych. Bohater a przestępca. Język kryminału. Dokumentacja

Lekcja 20 Struktura filmu kryminalnego

Postać a akcja. Suspens

■ Pakiet 11

Lekcja 21 Film obyczajowy

Elementy charakterystyczne. Postać. Dylemat. Dyscyplinacja narracyjna

Lekcja 22 Seriale obyczajowe

Film a życie codzienne. „Opery mydlane”. Telenowełe. „Bit telenoweli

■ Pakiet 12

Lekcja 23 Film dokumentalny

Pomysł. Dokumentacja. Narracja

Lekcja 24 Film reklamowy

Specyfika rynku reklamy. Zapis scenariusza. Emocje. Słuklucze

■ Pakiet 13

Lekcja 25 Analiza przykładowego scenariusza – część I

Pomysł i fabuła

Lekcja 26 Analiza przykładowego scenariusza – część II

Struktura i suspens

■ Pakiet 14

Lekcja 27 Praca nad scenariuszem telewizyjnym – część I Wybór tematu i gatunku. Kreacja postaci

Lekcja 28 Praca nad scenariuszem telewizyjnym – część II Struktura. Przykładowe rozwiązania

■ Pakiet 15

Lekcja 29 Praca nad własnym scenariuszem kinowym – część I

Wybór tematu. Wstępna organizacja pracy. Drabinka scenarszowa. Lista postaci. Konflikty

Lekcja 30 Praca nad własnym scenariuszem kinowym – część II

Pierwsze 10 stron. Warianty fabularne. Weryfikacja

■ Pakiet 16

Lekcja 31 Organizacja pisania

Jak się organizować? Jak wybierać tematy? Jak gromadzić materiały? Nowela filmowa i treatment. Komputer jako narzędzie. Czas pracy nad scenariuszem

Lekcja 32 Rynek telewizyjny i filmowy

Jak i gdzie sprzedawać scenariusze? Jak wypracować kontakty z producentami? Współpraca z reżyserem i producentem. Rozpoznanie rynku



Opieka nauczyciela

Podczas trwania kursu każdy student jest objęty indywidualnym wsparciem nauczyciela, który sprawdza prace domowe, wychwytyje błędy i naprowadza na prawidłowe rozwiązania.

Nauka jeszcze nigdy nie była tak lekka!



Zamów już dziś!

- ✓ skuteczna metoda
- ✓ ponad 1 milion zadowolonych Klientów
- ✓ wygoda i elastyczność

ESKK
edukacja na odległość

tel. 61 879 32 67

Pisanie scenariuszy

ZAMÓW>